

El despertar de la imagen en Juan José Saer.**Notas sobre *El limonero real*.**Carlos Walker¹

Resumen: Tomando como punto de partida *El limonero real* (1974), desarrollo una propuesta de lectura que supone un pensamiento sobre la imagen/mirada en el despliegue de la literatura de Juan José Saer. Con el fin de particularizar dicho pensamiento destaco la recurrencia de la presencia del despertar, y su articulación con la figurabilidad que encuentran las imágenes bajo la forma del destello.

Palabras Clave: Despertar – Destello – Imagen – Mirada – Saer

Abstract: Considering, as a point of departure, *El limonero real* (1974), I develop a reading proposition that supposes a thought about the image/gaze in the deployment of Juan José Saer's literature. With the aim of characterizing this thought I underline the recurrence of the presence of awakening and its articulation with the figurability that images encounter under the form of the gleam.

¹ Carlos Walker es licenciado en psicología. Actualmente realiza su doctorado en régimen de cotutela entre la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de París VIII. Su investigación, radicada en el Instituto de Literatura Hispanoamericana, aborda las obras de Juan José Saer, Roberto Bolaño y Mario Bellatin. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas en psicoanálisis y crítica literaria. Es becario de CONICET. carloswalker8@gmail.com

Key words: Awakening - Gleam - Image - Gaze - Saer.

Una tradición popular desaconseja contar sueños por la mañana, en ayunas. De hecho, quien acaba de despertarse sigue aún, en ese estado, bajo el hechizo del sueño. Pues el aseo no devuelve a la luz más que la superficie del cuerpo y sus funciones motrices visibles, mientras que en las capas más profundas, y también durante la ablución matinal, la penumbra gris del sueño sigue persistiendo, e incluso se consolida, en la soledad de la primera hora de vigilia. Quien rehuya el contacto con el día, ya sea por temor a la gente, ya sea por necesidad de recogimiento, no querrá comer y desdeñará el desayuno. De este modo evita la ruptura entre los mundos nocturno y diurno.

Walter Benjamín, en *Dirección
única*

La luz solar perforará la parra, la acribillará, mientras los aromos, los laureles y los sauces manchan el aire. Más tarde, ahora, será la luna quien le dará textura a los árboles, y ellos serán meros bosquejos agujereados de modo inconstante por esa luz que, de forma imperceptible y gradual, se presenta en perpetuo movimiento. La mirada rebotará. Wenceslao despertará, una y otra vez. Por supuesto, desdeñará el desayuno.

Este pequeño recuento móvil de luces y miradas disímiles, presentadas en constante desplazamiento hacia o desde el sueño, parafrasea fragmentos de la literatura de Juan José Saer, y pretende señalar interrogantes transversales a su obra que serán abordados en este trabajo a propósito de *El limonero real* (1974): ¿quién mira?, ¿qué se mira?, ¿cómo y cuándo se mira? o bien, de modo más sencillo, la pregunta que guía este trabajo: ¿cómo se piensa la imagen en *El limonero real*? Se tratará entonces, de dirigir la atención hacia el dominio de lo visual en el discurrir de esta escritura, bajo el supuesto de que hay allí un pensamiento sobre la imagen. Es, para explicitar la hipótesis de trabajo brevemente, en estos textos donde se elabora minuciosamente una concepción de lo imaginario –de la *imagen Saer* se podría decir- que encuentra diversas modulaciones en el resto de la obra.² Y son las características de una elaboración tal las que me propongo desarrollar en lo que sigue.

El abordaje propuesto establece desde un principio la continuidad entre la noción de mirada y la de imagen al momento de intentar discernir su desenvolvimiento en la

² Hago extensiva aquí una idea sugerida por Mirta Stern, con el fin de particularizarla en el pensamiento sobre la imagen/mirada que se desarrolla en la obra de Saer, el que me parece tiene su momento más claro en *El limonero real*, en *La mayor* y en *Nadie nada nunca*. Volveré sobre esto hacia el final del artículo. “La peculiar densidad que adquiere, de este modo, el sistema narrativo de Saer surge, en principio, de la descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos, y de la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento. Y esta reflexión importa, sobre todo, porque funda un espacio teórico, en el que quedan simultáneamente enunciadas una teoría de lo imaginario y de la literatura y una definición de la autoinserción del autor dentro de la narrativa nacional.” (Stern 967).

literatura. Más allá de la evidencia -esgrimida también por Saer³- de comprender la imagen como estando constituida por el juego de reflejos disímiles entre lo que vemos y lo que nos mira, se trata aquí de una articulación entre imagen y mirada que, tal y como propusiera Georges Didi-Huberman, va en contra de una abstracción hecha sobre lo visible representado, haciendo para ello hincapié en las condiciones mismas de la mirada, su presentación y su figurabilidad⁴. No hay así una concepción abstracta que reúna y cierre el sentido de la imagen: la forma requiere una mirada que abra el movimiento de su presentación⁵, de ahí la necesidad de trabajar en términos de una *imagen Saer*. Para llevar a cabo esta propuesta abordaré algunas escenas y secuencias narrativas presentes en *El limonero real*, buscaré así dar cuenta de los elementos que son parte del desarrollo de una reflexión sobre la imagen/mirada.

³ “Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, ya no está vacío – uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar.” (Saer, *Nadie* 224).

⁴ “Hay que volver entonces, más acá de lo visible representado, a las condiciones mismas de la mirada, de *presentación* y figurabilidad que el fresco nos propone de entrada”. (Didi-Huberman, *Devant* 26), cursivas en el original; la traducción es mía. Es preciso aclarar que tal y como declara en reiteradas ocasiones Didi-Huberman, la presencia de la noción de *figurabilidad* en sus trabajos responde a una toma de posición freudiana con respecto a las imágenes, considerando para ello el miramiento por la figurabilidad al que se refiriera Freud al momento de abordar el material del que se sirve el sueño para su formación. Es en este sentido que el término es utilizado en lo que sigue. Cf. Freud, *La interpretación*, 345-407; 527-543.

⁵ “Una forma sin mirada es una forma ciega. (...) una mirada supone la *implicación*, el ser-afectado que se reconoce en esa implicación, como sujeto.”(Didi-Huberman, “L’image brûle” 41-42), la traducción es mía. En otro sentido, pero sin alejarse por ello de una preocupación por la presentación de la mirada, es posible retomar una observación que realizara María Teresa Gramuglio con el fin de distinguir los procedimientos de Saer con respecto a la influencia que en este jugó el *Nouveau Roman*: “Pues en los textos de Saer no se trata sólo de someter el objeto a una visión capaz de permitir una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo...”. (295). De esta manera, me situó aquí más cerca de una terminología como la propuesta por Manzi bajo el modo de “carácter carnal de la visión” (282), que de lo esgrimido por Montaldo cuando intenta articular narración y cine, a partir de un ideal de pureza que contendría la mirada en *El limonero*: “El lugar desde donde esta voz percibe, parece ser el espacio neutro del puro ver, que registra cinematográficamente el mundo representado.” (58).

II

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeioie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes.

Charles Baudelaire, en "Salon de 1846"

Luego de terminados los festejos por el comienzo del nuevo año, Wenceslao, una vez de vuelta en su casa, se saca la ropa mojada por la reciente lluvia y se acuesta: "...ha cerrado los ojos por última vez, dejando que el enjambre de sus visiones, de sus recuerdos, de sus pensamientos, vuelva, gradualmente, y sin orden, a entrar, de nuevo, al panal..." (*El limonero* 286). A lo largo del libro se narra, con diversas inflexiones, la entrada y la salida, o bien la permanencia continua, en ese enjambre móvil que reúne visiones, recuerdos y pensamientos. El fragmento citado se encuentra pocas líneas antes de concluir la novela con la misma frase con que comenzó, y se vuelve significativo al momento de intentar dar cuenta de la modalidad visual que atraviesa el relato. Así, en *El limonero real* se presentan diversas miradas, a medio camino entre el sueño y la vigilia, que están, no ya entrando a un panal a descansar, sino antes bien tomando la forma punteada del

panal como modelo. En continuidad con lo recién sugerido está el ejercicio de lectura que propongo como punto de partida: ver a través de una superficie agujereada, como si de un panal extendido se tratara, es el marco sensible que caracteriza aquí la figurabilidad de la imagen.

Entonces, con el fin de dar cuenta de la predominancia de esta manera de ver a lo largo de la novela, me detendré sucintamente en diversos pasajes en los que la mirada se da a ver en un plano con múltiples perforaciones o puntos.

El despertar de Wenceslao señala, con su repetición a lo largo de la novela, momentos de cierre y apertura del relato⁶. En ese instante -“Amanece/y ya está con los ojos abiertos”- Wenceslao escruta la penumbra que lo rodea, ésta se va alterando con la claridad gris del alba que entra por las hendidias del ventanuco de madera que está en su habitación. La progresión de la luz construye una imagen perforada por los rayos de luz que pasan por las fisuras de la madera: “La luz continúa creciendo y la claridad que se cuele por entre las hendidias verticales del ventanuco ya no es gris y destella.” (11). Se trata de destellos, encuentros de la mirada con la luz, repartida de forma irregular y cambiante por las ranuras que le dan paso. Luego Wenceslao se dirige de su habitación al comedor, y la

⁶ El dístico que abre y cierra la novela se repite otras siete veces en el transcurso del relato, y hace las veces de corte y continuidad con lo que se venía narrando desde el principio. Se vuelve siempre al despertar del mismo día a excepción de la frase final que abre el interrogante sobre el tiempo del mismo, y ya no se sabe a ciencia cierta si se trata del día siguiente o del mismo. Esto es lo que Noé Jitrik desarrolló como carácter infinito de la duración del significante, a propósito de *El limonero real* (103).

presentación es la misma: “A través de las hendidias de la puerta de madera que da al patio, desapareja lo mismo que el ventanuco, se cuelan unos destellos verticales y rectos de luz rojiza.” (11-12). El texto va estableciendo una constante: la imagen se da a ver como destellos, e incluso algunos se designan como tales. Se trata de una mirada en permanente estado de alteración: figuración de una imagen que puntúa el espacio a través de haces de luz que se cuelan por los agujeros.

Dejo anotada una pregunta que intentaré responder a partir de distintos momentos del relato: ¿cómo es la forma de un destello?

Al respecto es preciso volver a los fragmentos que parafraseé en el comienzo, referidos a la luz solar o lunar que agujerean las formas, pues en ellos se pone de manifiesto que, más allá del destello como una manera de enceguecer y borrar así los contornos⁷, éste, por el contrario, permite la construcción de imágenes delimitadas por series de puntos sucesivos en el mismo plano óptico.

La insistencia en imágenes donde se perforan diversas figuras, se corresponde con esta característica. De ahí que sea posible, gracias a la forma que provee el destello, ver el lugar en el que transcurre gran parte de la acción, como si se tratara de un tejido organizado: “Todo el lugar y la mesa y los hombres, salvo el Ladeado, que mira desde pleno sol, a distancia, guiñando los ojos, caen bajo el dibujo de luz y

⁷ Cf. Premat 175.

sombra que proyecta la parra, cuyo trabajoso diseño negro de hojas, ramas y racimos se parece a un tejido arcaico.” (54).

Esta concepción de lo visual, ceñida a una forma en permanente estado de alteración, y al mismo tiempo delimitada bajo la forma de una red, reclama una discusión más detenida sobre la presencia reiterada en *El limonero real* de un elemento que amenaza con echar por tierra estos desarrollos, a saber, la mancha.

Hay, como propone Graciela Montaldo en su estudio sobre *El limonero real*, al menos dos tipos de manchas en la novela: por un lado, está la mancha negra que interrumpe el relato y que es interpretada por la autora como una representación de la desintegración discursiva (66-68); y por otro lado, están las manchas que los personajes reciben a través de los sentidos, quienes perciben, en determinados momentos del relato, imágenes borrosas (73). El problema de esta división no reside en el contenido explícito de la misma, sino más bien en el escaso interés que se evidencia por darle algún sentido específico o general a la noción de “mancha”. La autora opera como si fuera de suyo que una mancha es, siempre y sobre todas las cosas, una mancha; y, al ser ésta una figura que se repite a lo largo de *El limonero real*, se requiere quizá un análisis que busque dar cuenta de los valores que toman en la novela aquello que pueda ser concebido como “mancha”. Entonces, con el doble objetivo de, por un lado, mostrar pasajes donde tiene lugar ese ver a través de un plano agujereado al que ya hice referencia, y por el otro, el

de desarrollar una aproximación a la función de las “manchas” en el relato, tomaré algunas escenas que permiten avanzar sobre uno y otro tópico.

En primer lugar, me detendré en el fragmento de la novela en el que se presenta el relato del niño Wenceslao yendo junto a su padre a la isla en la que planean instalarse en un futuro cercano. La escena infantil está intercalada con las primeras actividades que Wenceslao, ya adulto, realiza al despertar del último día del año. El padre desciende de la canoa primero, el niño lo sigue en estado de alerta por la densidad de la niebla y se le presenta la siguiente imagen:

[El padre] se ha desvanecido de golpe en la niebla y su corporeidad consiste ahora en unas manchas oscuras que relumbran húmedas y se mueven transformándose, incesantes. Parecen la figura de un hombre vista a través de un vidrio empañado. Después las manchas avanzan, adelantándose, moviéndose, atraviesan la envoltura húmeda y mordiente de la nada, y cuajan otra vez, después de metamorfosearse varias veces y vacilar, en la figura de su padre... (26).

Más allá de que las manchas oscilen entre un continuo aparecer y desaparecer provisto por el movimiento de una figura delimitada, me interesa destacar dos cosas puntuales de esta cita. En primer lugar, señalar la presencia de una visión que se da a través de un vidrio empañado, pues será éste un asunto sobre el que volveré

luego y es preciso retener. Y en segundo lugar, subrayar que es la materialidad de la niebla la que convierte una forma delimitada en manchas, para de este modo hacer hincapié en la definición que el propio texto entrega de esa materialidad: “En su lugar queda otra vez la niebla cerrada, la miríada de partículas blancas húmedas que ha devorado la masa roja de lo que ellos llamaban “la canoa” (28). Entonces, la niebla -sea generadora de manchas como queda explicitado, sea, a primera vista, una mancha por excelencia- es presentada en *El limonero real* como una gran cantidad de partículas: una serie de puntos que acorde a su densidad permitirá ver a través suyo.

Como resulta difícil la orientación entre la niebla, el padre decide seguir solo mientras su hijo lo espera. Y es en ese momento que, ante la inmovilidad expectante de Wenceslao, se hacen presentes en el relato el yacaré y la serpiente de la isla, ambos salen de un letargo ancestral. Independiente del carácter mítico que se puede leer en esta aparición, y de las intertextualidades que de allí se han desprendido, es notable que a partir de esos cuerpos animales se construya con sus dorsos una nueva versión de la imagen tejido:

Los cuerpos salen del agua relucientes: la serpiente larga de la isla repta tranquila [...] y el dorso trabajado con infinita minucia en arabescos rojos y verdes, rojos y verdes, intrincados, lentos, estrechos, entrecruzados, como una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la

materia de que está hecho. El yacaré muestra su dorso lleno de anfractuosidades verdosas –un verde pétreo, insoportable, planetario- en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al placido mensaje original, impidiendo su lectura (32).

La escena continua, los arabescos de la serpiente pierden sus colores a expensas de la niebla y ahora “[...] parecen un tejido mineral de carbón y plata.” (33). La figurabilidad en imágenes pareciera estar condicionada por la presencia, siempre repetida, de este marco compuesto por redes que se dan a ver.

Entonces, la insistencia de este marco que contiene la mirada permite proponerlo como una constante en el transcurso de la novela. Joaquín Manzi formuló, a partir de la temporalidad expresada en el dístico que da inicio a la novela (el mismo que en su novena aparición marca el final del texto), que allí residiría el tiempo perpetuo en el que se desarrolla toda la acción narrativa de *El limonero real*: momento del despertar donde el protagonista intenta conciliar sueños y recuerdos.⁸ Se trata aquí de extender esa afirmación referida a la temporalidad del relato como un perpetuo despertar (ese enjambre de visiones, recuerdos y pensamientos ya mencionados), hacia los desarrollos sobre la *imagen Saer*. De esta manera, las miríadas de

⁸ “El tiempo de la narración *podría* entonces, corresponder al momento crepuscular al que se refiere el dístico, momento en el que, tal y como el protagonista que intenta conciliar sueños y recuerdos, el narrador *construiría* los fragmentos del relato siguiendo un movimiento de ensamblaje preciso.” (Manzi 225). *Cursivas en el original; la traducción es mía.*

agujeros, hendidias o partículas que hacen las veces de marco móvil de la mirada, encuentran en la figura del despertar una razón de su movimiento constante y siempre inacabado. Volveré sobre la temporalidad del despertar al final de este texto.

Las manchas, determinadas por el juego de presencia ausencia de un cuerpo, se alejan así del énfasis de hacer de ellas meros lugartenientes de la impotencia de la representación, o bien de lo inefable con que se las ha querido reunir y olvidar. Las manchas, compuestas por series de partículas, delimitan la figurabilidad de las imágenes: cuerpos que forman destellos, hendidias que agujerean el espacio ante una mirada que está despertando.

En otro lugar, Saer sugiere una estrecha continuidad entre forma compacta y mancha. Vale la pena citar en extenso esta referencia, pues explicita lo sugerido aquí a propósito del funcionamiento de lo visual en su escritura:

Ese día extraño contiene en sí los indicios de su origen. Desentrañándolo, se desentrañaría a sí mismo. Todo lo que se manifiesta en la luz cuando se vuelve signo, rastro, y para algunos incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas que, indiferente, por los simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever. Como el sentido se le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o

visiones. Con o sin alcohol, piensa a veces, el delirio, aunque cambie de forma, es uno e indivisible. Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo momento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible. (“La poesía de lo visible” 26).

En segundo lugar, y con el ánimo de avanzar en el desarrollo del pensamiento de la imagen que tiene lugar en *El limonero real*, me detendré en un fragmento de la narración en el que se pone de manifiesto la superposición de modalidades de la mirada, sin que por ello sea necesario establecer discontinuidades y diferencias entre ellas, antes bien, todo lo contrario.

Terminado el almuerzo, Wenceslao se dispone a dormir una siesta bajo los árboles. Ya recostado, con los ojos cerrados, sigue asistiendo a los lugares por los que recién pasó (130). El entrecomillado del verbo *ver* en el relato, connota una mirada en ausencia que permanece activa a pesar de sus ojos cerrados⁹. De a poco lo que “ve” y lo que “oye” se va volviendo borroso “...como si el núcleo brillante se hubiese empañado” (131), las visiones se convierten en manchas que carecen de sentido, y

⁹ Hago eco aquí de un texto de Marcela Croce, donde propone concebir el gesto de entrecomillar el verbo *ver* en *El limonero real*, como una manera de poner el acento sobre el registro de las imágenes, él que se propone así como la vía de acceso a lo cognoscible. Rescato esta observación pues está en concordancia con la hipótesis de leer en la obra de Saer el desarrollo de un pensamiento de la imagen. “La generación del cuadro repercute como marca en el espacio escriturario, apareciendo el verbo “ver” encomillado. Lo cognoscible lo es a partir de las imágenes y, por extensión, de la imaginación.” (50).

de pronto -es importante el modo súbito en que surge la imagen, asunto que será revisado a continuación- ve a su hijo, muerto en un accidente, cuando era niño, corriendo en dirección al río. La imagen, repetida a lo largo de la novela, es ahora el comienzo de un sueño en el que Wenceslao se enfrentará con la presencia de un cuerpo extraño al que, cual cacería, intentará aprehender en medio del agua. Tanto en la piel tostada que deja ver ese cuerpo, como al comienzo del sueño en que el niño corre y se zambulle, se presenta una mirada que sólo ve por relentes, apariciones fugaces de cuerpos que no siempre distingue. El mismo texto indica al reconocimiento como un horizonte que, inacabado, debe perpetuamente recomenzar. La *imagen Saer* buscada, exhibe una de sus reglas de presentación en el transcurso de esta búsqueda: “[...] un relámpago de evidencia que sin embargo se esfuma una y otra vez” (133).

No se trata aquí de consignar un determinado terror al reconocimiento de una forma, o de entender esas imágenes en movimiento como testigos del enfrentamiento con una naturaleza innominable¹⁰, antes bien se hace de esa figuración, presentada como destellos, la manera privilegiada en la que se piensa la imagen en esta novela. Al respecto es elocuente el relato de Wenceslao despertando de este sueño, pues allí se pone en evidencia que lo visual, sea a través del sombrero, sea agujereado por el ramaje de los árboles, se piensa bajo la misma forma en movimiento:

¹⁰ Cf. Premat 133-134.

Las rayas delgadas de luz acaban con un destello en cada punta. [...] Algunas rayas luminosas son verticales y otras horizontales y sus destellos, diminutos, están inmóviles en medio de esa penumbra cálida. [...] Se da vuelta y queda echado de espaldas; el sombrero cae hacia atrás y *en lugar* de las rayas de luz aparecen penachos de ramas brillantes, inmóviles, sobre los que la claridad resbala; los huecos de la fronda, si bien dejan iluminar oblicuamente el interior del ramaje apretado, no permiten sin embargo que la luz llegue al suelo. Entrecierra los ojos y la fronda desaparece; quedan en su lugar unas manchas rojizas, móviles, [...]. Manteniendo los ojos cerrados palpa el suelo con la palma de la mano, cerca de la cabeza descubierta, hasta que sus dedos tocan el sombrero y lo levantan, depositándolo sobre la cara. Abre despacio los ojos y ve otra vez las listas de luz con un destello en cada punta, horizontales y verticales, según la dirección de la paja tejida, en medio de la penumbra cálida y olorosa rodeada por un resplandor circular que se cuela por el borde del ala del sombrero (135-136)¹¹.

La particularidad de esta secuencia está dada porque en ella concurren tres modulaciones de la imagen presentes en la novela, entre las que el mismo pasaje se encarga de establecer una estrecha continuidad. El sombrero tejido de paja es el marco evidente y paradigmático de lo ya revisado con otras formas (el panel, las hendijas en la madera, el dorso de la serpiente, etc.). Luego, no hay que esforzar mucho la lectura para consignar el encuentro de la mirada con los árboles como una

¹¹ Las cursivas son mías.

versión más del desplazamiento de lo visual en tanto plano óptico agujereado, o bien para ver en las manchas rojizas que desfilan ante los ojos entrecerrados el cariz móvil del destello con el que he querido, previamente, circunscribir la forma compacta de la mancha.

Llegados a este punto, es preciso interrogar la noción de destello, pues ella está en el centro de los modos visuales que pueblan *El limonero real*.

III

Si l'on n'est pas chasseur-né et qu'on ne songe pas encore à devenir un expert ou à posséder quoi que ce soit, on voudra, plus modestement, suivre l'image du regard. On se met donc en mouvement: émotion. On court, sans filet, toute la journée, derrière l'image.

Georges Didi-Huberman, en "L'image brûle"¹²

Antes de abordar la noción de destello haré un breve rodeo por la articulación, común en las lecturas de Saer, entre descripción minuciosa e imagen. Para ello me

¹² Cursivas en el original.

referiré al estudio que Montaldo dedicara a *El limonero real*, pues en él se propone una continuidad entre percepción, imagen y descripción, que cobrará relevancia al momento de ensayar darle una mayor especificidad a la forma del destello¹³.

El limonero de Montaldo está dividido en cinco núcleos temáticos que responden a distintos niveles entrecruzados en el discurrir de la novela. Más allá del detalle de cada uno de estos ejes, resumiré brevemente el cuarto de ellos, el de las “zonas experienciales narradas” (30), pues a propósito de dichas zonas la autora analiza la presencia de la descripción como un procedimiento privilegiado del texto.

El papel de la descripción sería el de procesar y fijar acciones mínimas, aportando así un sostén estructural básico del texto (Montaldo 30-36). El acto de registrar minuciosamente los movimientos de los personajes está puesto en el centro de la técnica descriptiva, y será ese apego por el detalle el que conducirá a Montaldo a leer allí la presentación de un “puro ver”, que registra cual cámara de cine, el mundo¹⁴. Se trata aquí también de una mirada, esta vez encargada de registrar el

¹³ Quizá en un gesto de anacronismo tomo el texto pionero de Montaldo para avanzar en el argumento que me ocupa. Es bien sabido el valor que este trabajo tuvo y tiene en el aparato crítico al que ha dado lugar la obra de Saer, de ahí que hacer un ejercicio crítico a partir de su propuesta, sea menos un juicio sobre sus falencias, que un modo de reconocimiento a las posibilidades que el texto abre. Así, con el fin de particularizar la lectura sólo haré referencia a algunos elementos que avanzan en la continuidad entre imagen y descripción. Por otro lado, y con el ánimo de evidenciar que la conjunción entre imagen y descripción es efectivamente un modo de lectura permanente en los trabajos críticos generados por la obra de Saer, agrego aquí algunas referencias donde es posible encontrar dicha articulación: Croce 56; Fabry 142-144; Gramuglio 192-196; Jitrik 101-103.

¹⁴ Véase *supra* nota 5. Volver sobre esa cita permite también subrayar que el procedimiento descriptivo de *El limonero real* está, para Montaldo, íntimamente ligado a una operación de registro.

deslizamiento de las formas que tiene lugar en la novela. Cito un fragmento del análisis de Montaldo que condensa su concepción de la mirada en *El limonero real*:

La voz narrativa de la novela, que no es otra cosa que una mirada y, por esta razón, su percepción es cercana a la de la pintura (en la escena en que se divisan las “manchas” que luego serán las hijas de Agustín) y a la del cine (la escena de la foto, su simétrica secuencia de degüello del cordero, la cena, etc.); mirada que registra con minuciosidad las acciones mínimas de los personajes y recorta el universo representado en fragmentos que son sometidos a un riguroso trabajo de descripción (31).

En primer lugar, me interesa destacar la extensión asignada al asunto de la mirada, pues sea a través de una analogía con lo pictórico vía las manchas, o bien, con otra amplia analogía, asociada a lo cinematográfico, las miradas se conciben como modos de expresión de una percepción visual, y que en tanto voz narrativa dominan el transcurso de la sucesión de ciclos que tiene lugar en la novela. Entonces, mirada, descripción y percepción como partes de una misma serie que a través de su apego por el detalle domina el andamiaje de *El limonero real*¹⁵.

¹⁵ “Las escenas que privilegian el material experiencial y que utilizan la descripción como procedimiento, ocupan el primer plano de la narración a lo largo de casi todo el texto;” (Montaldo 33).

El argumento avanza hacia la destitución del mimetismo, y pone en evidencia el carácter problemático que se le asigna a la representación en la serie señalada. Ahora bien, en segundo lugar, el efecto de esa puesta en tensión de lo representado es para Montaldo una fijación inmóvil de la acción: “La minuciosidad descriptiva es también la búsqueda de fijar esas acciones mínimas que se ponen en escena especialmente en el relato/descripción de los núcleos experienciales” (33). Para dar cuenta de lo anterior, sugiere varios ejemplos que redundarían sobre el lugar dominante de la descripción y el efecto de fijación que conllevaría sobre ciertos fragmentos del relato. La mirada de Montaldo, a diferencia de lo que aquí quiero proponer, registra y fija los más mínimos detalles, dando lugar a una topología de la descripción en la que lo real se ordena y adquiere su forma (51).¹⁶

El recurso a la descripción pareciera convocar a la imagen, más aún a una versión inmóvil de ella. Se deja de lado así el carácter móvil de la aparición, que bien podría hacer las veces de eje del pensamiento sobre la imagen en el discurrir del relato protagonizado por Wenceslao.

El rodeo por la descripción se impuso al desarrollo de este trabajo en la medida que el destello de la imagen encuentra allí su posibilidad de darse a ver. De esta

¹⁶ En la misma línea que Montaldo, Manzi establece una articulación entre descripción, percepción e imagen, signada por una cierta inmovilidad de lo visual: “Veremos primero los procedimientos en los que las pausas descriptivas dan lugar a imágenes inmóviles y enigmáticas de una serie de acciones; y luego como ellos cuentan con infinita lentitud las percepciones y los movimientos de los personajes.”(75). La traducción es mía. Véase, sin embargo, *supra* nota 5.

manera, será en la recurrencia descriptiva del texto donde surgirán destellos: momentos del texto en los que se expone una imagen/mirada en movimiento.¹⁷

En el transcurso de esa descripción minuciosa del accionar de los personajes o de los objetos que se presentan ante sus ojos, aparecen de tanto en tanto imágenes destello. Para explicar este surgimiento móvil de la imagen, y diferenciarla así de la endilgada fijeza, recurriré sucintamente a los desarrollos sobre el *destello* llevados a cabo por Georges Didi-Huberman.

El historiador del arte analiza un cuento de Balzac del que pretende extraer modos en los que la pintura piensa. En determinado momento del desarrollo de sus argumentos, distingue dos *efectos de destello* con el objetivo de subrayar la complejidad y el carácter equívoco del estatuto figural del fragmento. Al primero de ellos lo designa como *efecto de lienzo*, aquí el destello se presentaría en calidad de sin sentido, causando un desastre en el orden de lo visible que haría imposible el reconocimiento de la forma. El segundo es designado como *efecto de detalle*, aquí el destello hace de lo figurativo como una hiper-identidad que determina un efecto casi alucinatorio, un descubrimiento en el orden de lo visible que se cree poseedor del más mínimo detalle (*La pintura* 115-116)¹⁸.

¹⁷ La difícil relación entre tiempo y movimiento que tiene lugar en el Saer del que me ocupó, ha encontrado una de sus fórmulas más productivas, por paradójica, en una tesis doctoral publicada recientemente. Su autor designa este continuo bregar de la imagen como un “transcurrir inmóvil”, y sin negar el permanente movimiento desarrolla las aristas de su lentitud. Cf. Oubiña 101.

¹⁸ Insisto, desde otro ángulo de este pensamiento, en esta concepción de la imagen que prescinde de la división canónica entre lo visible y lo legible, pues a través de ella quiero aproximarme a la

Es precisamente esta duplicidad la que se encuentra en algunos pasajes de la obra de Saer, en particular en *El limonero real*, donde, tal y como el ejemplo ya referido a propósito de la mancha, el desastre en el orden de lo visible (la mancha de niebla que se traga al padre de Wenceslao y hace indistinguible cualquier figura), coincide con el descubrimiento de una forma (la niebla vista como una miríada de partículas que hacen las veces de marco de la visión del niño).

En su trabajo sobre la figuración melancólica en la obra de Saer, Premat señala la reiterada presencia de acontecimientos que toman la forma de una “revelación o paradójica lucidez que viven varios personajes.” (147). Recurre luego a la llamada “revelación del bañero” para ejemplificar tal reiteración, a la que considera una escena en la que el mundo pierde su sentido en la medida que la unidad de lo visible se dispersa y se hunde en lo indeterminado.

Introduzco esta referencia aquí porque, por un lado, avanza desde otra óptica sobre el carácter de aparición de la imagen destello; y por otro, porque la duplicidad del *efecto destello* tomado de los desarrollos de Didi-Huberman, permite leer de otra manera el desmoronamiento de la forma que Premat articula con la revelación. Para dar cuenta de esto último, recurriré brevemente a un episodio de *El limonero real*

imagen Saer y la importancia que allí tiene la presencia repetida del despertar. Dice Didi-Huberman a propósito de la eficacia de lo visual en los desarrollos freudianos, y el aporte que su consideración significaría para la historia del arte: “La eficacia misma de lo visual demostraría sus poderes más decisivos, al darnos acceso a figuras *virtuales* más que a figuras figuradas, es decir, a detalles. Sin figurar nada, sin detallar nada, ellas *prefiguran* algo. Su consistencia en suspenso pasa a primer plano, da a la imagen su consistencia misma, su peso del tiempo.” (“Une ravissante blancheur” 94), cursivas en el original; la traducción es mía.

que tiene los mismos componentes que la escena de *Nadie nada nunca* mencionada. Me refiero a los momentos previos a la inscripción del rectángulo negro, donde también tiene lugar un relato de descomposición de lo visual.

Antes de que la narración sea interrumpida por aquel rectángulo que carece de dos de sus esquinas, una primera persona fácilmente identificable como Wenceslao, relata lo que se le presenta ante sus ojos, preso de un estado que se dice afectado por el sol y que comparte con el despertar una indistinción entre lo que es del sueño y de la vigilia. Los ojos se balancean entre la luz y la oscuridad, entre la forma vista y su desaparición, mientras un vidrio empañado hace las veces de testigo de que se trata siempre de la misma mirada:

Ahora está primero todo negro y en seguida hay una rendijita blanca de luz, empañada, ahora se agranda y es una mancha de luz que aparece atrás de un vidrio empañado, ahora parece como si el vidrio estuviera principiando a secarse pero todavía está todo empañado, ahora está seco en parte y veo la luz más fuerte, ahora está todo seco y de golpe se me borra y me quedo otra vez en la oscuridad.

Ahora veo un vidrio empañado y atrás una mancha tirando a blanca, ahora la mancha atrás de un vidrio seco, ahora no hay ningún vidrio, pero ahora estoy otra vez en la oscuridad.

Ahora veo de golpe el farol y las dos mariposas blancas que vuelan alrededor, chocando de vez en cuando contra el vidrio: zdzzzz zac dzzzzz zac (73).

Esta escena tiene la particularidad de condensar muchas de las formas bajo las que es posible ver el destello propio de la mirada que aquí se exhibe. El vidrio empañado deja pasar manchas por sus nervaduras grises que se pegan al vidrio, construye así formas que la atraviesan, sea a través de una rendija de luz, sea nítidamente, sea en la oscuridad. La particularidad de la reflexión imaginaria que aquí se muestra es la repetición de ese “ahora”, que renueva el instante de la enunciación perpetuamente. Allí todo se da a ver como si no se tratara de una sucesión temporal que va linealmente desde el primer “ahora” al último “ahora”, más bien se sugiere una temporalidad en la que conviven los modos de ver descriptos. No se trata entonces de una progresión hacia lo indeterminado, pues el sin sentido que porta esa imagen, tal y como el *efecto de lienzo* desarrollado, se presenta articulado con su doble (que es a la vez su reverso), el *efecto detalle* que figura una hiper-identidad: el vidrio empañado construye todas las formas, el *ahora* es siempre el mismo. El destello, prescinde así de una cronología lineal. La relevancia del despertar ya señalada, vuelve aquí como una figura que interroga la temporalidad de la imagen.

IV

¿El sueño que prosigue no es esencialmente, valga la expresión, el homenaje a la realidad fallida? –la realidad que ya sólo puede hacerse repitiéndose indefinidamente, en un despertar nunca alcanzado.

Jacques Lacan, en *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*

El despertar es un umbral, es un tránsito que en *El limonero real* se explicita en ese “Amanece/ y ya está con los ojos abiertos”. Su repetida aparición parcela todo el texto, desde su inicio hasta su fin, y permite elucubrar cierta figurabilidad movедiza en la que se presenta la *imagen Saer*.

En esta misma línea, es de interés la noción de “despertar pleno” propuesta por Freud al momento de explicar el fracaso de la función del dormir debido a la irrupción de un sueño de angustia, pues ella abre paso, en su reverso, a la interrogación por aquellos despertares que carecen de una plenitud tal¹⁹. El umbral del despertar rehuye la plenitud prometida, y permite subrayar la permanente alteración espacio temporal que la mirada exhibe en *El limonero real*. De esta manera se forman las imágenes que pueblan, no sólo esta novela, sino buena parte de la literatura de Saer, destacándose particularmente *Nadie nada nunca* y los relatos incluidos en *La*

¹⁹ Cf. Freud 571. Vale la pena introducir aquí una breve reflexión que Didi-Huberman realizara sobre el trabajo de Freud, pues allí se prefigura el derrotero por el que circulará la representación del despertar en *El limonero real*: “Pensar el tejido (el tejido de la representación) *con su desgarradura*, pensar la función (la función simbólica) *con su interrupción* o sus disfunciones constitucionales...” (*Devant* 175), cursivas en el original; la traducción es mía.

mayor. Sobre este modo de escribir imágenes -«despertando» podría decirse- retomaré algunos elementos ya planteados para concluir con una discusión que se orienta a la particularización de este pensamiento sobre lo visual en Saer.

Miguel Dalmaroni, quien en una serie de artículos recientes aborda algunos momentos de la obra de Saer a partir de la relación entre narración y pintura²⁰, trabaja sobre los usos técnicos que haría Saer de los pintores que admiraba. Más allá del detalle específico de esta lectura, referido a *La mayor*, me interesa destacar esta propuesta porque propone un modo de operar, la detención, que daría cuenta del vínculo entre imagen y escritura. La *detención* es concebida como un dispositivo estético que da cabida a la relación entre artes plásticas y literatura: “*La mayor*, que es una investigación extrema del dispositivo de detención, es un libro pictórico – pictorista-.” (“*La mayor*” 101).

El realce de la técnica que contiene la propuesta de Dalmaroni, le permite articular y separar al mismo tiempo pintura y narración. Para evidenciar esto realiza un recorrido biográfico por los intereses pictóricos de Saer (los que en algunos casos están teñidos a su vez por relaciones afectivas), y concibe sus preferencias plásticas en estrecha continuidad con las transformaciones a las que sometería su trabajo creativo. Cito a modo de ejemplo:

²⁰ Si bien otros artículos del mismo autor desarrollan la relación entre pintura y narración, en esta ocasión me referiré particularmente a dos de ellos, pues son estos los que me permiten aquí avanzar: Cf. Dalmaroni “El empaste” y “*La mayor*.”

Más tarde [Saer] se interesaría en los relieves constructivistas de su amigo Adolfo Estrada, argentino residente en España (el símil saeriano entre la escritura y la pintura rugosa lograda tras sucesivas capas de pintura parece referido *casí* literalmente a la técnica de Estrada)” (“El empaste” 133)²¹.

El “casi” anuncia la vacilación del argumento: por un lado, la difícil relación entre arte y técnica que aquí pareciera, aunque dubitativa, darse por sentada, y que amenaza con hacer de la literatura y las artes plásticas “saberes artesanales”²²; por otro, la separación y juntura de los medios (la palabra, la imagen pictórica), queda a medio camino entre el trabajo de una influencia que establece analogías con la tradición pictórica, y el ejercicio de una técnica en un medio que no le sería propia, donde se extraen las consecuencias estéticas de un procedimiento tal.

Entonces, se transita de una relación estrecha con diversas técnicas de las artes visuales, a una lectura de los modos de operar de la imagen en la literatura de Saer. La técnica da lugar a la imagen. Si bien la propuesta, por certera, no está exenta de confusión, llega por esa vía a desarrollos que resultan de sumo interés al momento

²¹ Las cursivas son mías.

²² La expresión la tomo de una propuesta sobre el trabajo crítico y la literatura esgrimida por Alberto Giordano, cito en extenso a modo de complemento de lo ya dicho: “¿Qué son las técnicas (los “mecanismos constructivos”, los “procedimientos”)? Medios convencionales que un autor, de acuerdo al saber artesanal que ya posee, instrumenta para lograr determinados efectos de sentido. Hay técnicas, como medios, porque hay causa y fin, porque hay cálculo (dominio) del sentido. En esta inclusión de la literatura en la esfera del *trabajo*, ¿qué lugar pueden ocupar el azar y la incertidumbre? Ninguno, desde luego, a no ser el de obstáculos” (16).

de intentar dar cuenta del despliegue de lo visual en la literatura del autor de *Unidad de lugar*. Cito un fragmento de uno de estos trabajos de Dalmaroni que condensa el tránsito señalado y ofrece una reflexión sobre la imagen que será de interés:

Traducido a su lazo con la plástica, la poética de Saer traza un itinerario selectivo por la pintura contemporánea: su procedimiento inicial y negativo está entre Van Gogh y Malevich, su consecuencia productiva entre Fernando Espino, el rosarino Juan Pablo Renzi y Jackson Pollock. Se trata siempre de «manchas» que primero testifican la «catástrofe» pero luego, cuando terminan por aglomerarse en el libro, dan no tanto mundo como, mejor, el destello de «un fragmento perfecto » de *real*. (“*La mayor*” 104)

La operación ya destacada es clara: el lugar de los gustos de Saer en pintura sería fundamental al momento de intentar explicar el trabajo de la forma que en su obra tiene lugar. Esto permite a su vez llegar a dar cuenta de una transformación de la imagen facilitada por el uso de la aglomeración, imagen que pasaría de mancha a fragmento perfecto de lo real, de catástrofe a “el otro de todo mundo” (Dalmaroni, “El empaste” 135). Si bien esta reflexión es fruto de una lectura del conjunto de los relatos de *La mayor*, ello no imposibilita que ella sea puesta en diálogo con la versión de la imagen que aquí se ha dado a partir de *El limonero real*. Es preciso decir además, que tanto *La mayor* como *Nadie nada nunca* presentan cercanías, no sólo

cronológicas, sino también con respecto a la presencia de imágenes que bien podrían ser vistas bajo la forma del *efecto destello* revisado.

Una vez explicitado lo anterior, es posible dirigir la atención a la segunda parte de la cita, pues su cercanía y su distancia con lo aquí propuesto a propósito del destello, será el punto de llegada del presente trabajo.

Hay dos operaciones relacionadas: la indistinción de una forma que Dalmaroni denomina catástrofe; la distinción minuciosa, perfecta, que cifra como un destello. Las figuras son las mismas del *efecto destello* con el que he querido cernir la imagen en *El limonero real*, la temporalidad difiere y con ello la causalidad. El acento lo pone Dalmaroni en el avance de la lectura y en la notoriedad que van adquiriendo las técnicas de empaste y grumo, yendo del primer relato del libro al último. Aquí, en cambio, he intentando subrayar la figurabilidad móvil de las imágenes, haciendo a un lado una causalidad lineal y preocupándome más bien por el modo de presentación de lo visual bajo el umbral temporal del despertar.

Tiempo del despertar - *relámpago de evidencia* que insiste en las páginas de Saer - del que Walter Benjamin dejó constancia de la dificultad de aprehenderlo, y de su

potencialidad concomitante: “Los primeros ruidos del despertar hacen el sueño más profundo” (*Paris* 408)²³.

La estrecha relación entre la presentación de la imagen en *El limonero real* y el tiempo del despertar, ha permitido subrayar una temporalidad que fisura el tiempo cronológico, y aparta de esta manera la fijeza prometida por la identidad de lo mirado²⁴. El despertar, momento de pasaje en que el sueño desfallece y la vigilia se ve inquietada, participa en la literatura de Saer del desarrollo de un pensamiento sobre la imagen que incluye, al mismo tiempo (de haber ahí un tiempo delimitable), una hiper-identidad y una difusión de la mirada, de la que el *efecto destello* es una versión posible.

Bibliografía

²³ La traducción es mía. Hay en Benjamin una preocupación por el despertar que es propuesta como una revolución copernicana sobre el saber, y que convoca a una dialéctica de la rememoración ante el tiempo histórico. En ese sentido es que la imagen toma allí el relevo del sueño en aras del saber: “Hay un saber no-todavía-conciente del Pasado [l'Autrefois], un saber cuyo avance tiene, de hecho, la estructura del despertar.” (*Paris* 406), la traducción es mía. Esta indicación es retomada por Didi-Huberman cuando trabaja la noción de *imagen crítica*. Vale la pena citarlo, pues aquí se reúnen algunos de los elementos que he utilizado para desarrollar argumentos sobre lo visual en la literatura de Saer, y al mismo tiempo -la complejidad de estos conceptos lo reclama- queda abierta aquí una vía para continuar la interrogación por la manera en que las imágenes se piensan en Saer, ahora desde un punto de vista ligado a una pesquisa epistemológica que circula silenciosa en su literatura y que éste designó como “antropología especulativa”. En fin, la cita: “Para Benjamin como para Freud, el despertar en tanto olvido del sueño no debe concebirse según el modelo de una pura negatividad o privación (...) La noción de despertar se convierte entonces en esa *síntesis*, frágil pero fulgurante de la vigilia y el sueño: una que “disuelve” el otro, y el segundo que insiste como “desecho” en la evidencia de la primera. Ésa es por lo tanto la función de la imagen dialéctica, mantener una ambigüedad –“forma de la dialéctica detenida”- que inquietará la vigilia y exigirá de la razón el esfuerzo de una autosuperación, una autoironía. Manera de recurrir, en la razón misma, a una memoria de sus “monstruos” por decirlo así”. (*Lo que vemos* 128)

²⁴ “...es una imagen lo que libera el despertar. (...). La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas.” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 166)

Baudelaire, Charles. "Salon de 1846", en *Oeuvres complètes*, vol. II. París: Gallimard, 1983.

Benjamín, Walter. *Dirección única*- Madrid : Alfaguara, 1987.

---. *Paris, capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Pasajes*. París: Cerf, 2009.

Croce, Marcela. "Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer". *Filología*, nº 1-2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Doctor A. Alonso, 1990:49-110.

Dalmaroni, Miguel, "El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer". *Crítica cultural*, Universidad do Sul de Santa Catarina, vol. 5, nº 2, 2010: 129-144.

---. "La mayor. Los aros de la sortija", en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral-UNL, 2011: 83-106.

Díaz Quiñones, Arcadio. "Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer", en Milagros Ezquerro (ed.): *El lugar de Saer*. Montpellier: Les Presses Littéraires, 2002: 9-36

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image: questions posée aux fins d'une histoire de l'art*. París: Minuit, 1990.

---. "Une ravissante blancheur", en *Phasmes*. París: Minuit, 1998: 76-98.

---. "L'image brûle", en Zimmermann, Laurent (ed.). *Penser les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Cécile Defaut 2006: 11-52.

---. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

---. *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos. 2007.

---. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Fabry, Geneviève. "Revelación y epifanía en *Nadie nada nunca*", en Ezquerro, Milagros (ed.): *El lugar de Saer*. Montpellier: Les Presses Littéraires, 2002: 141-157.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Obras completas, vol. 5. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.

Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer-Felisberto Hernández-Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986: 261-299.

Jitrik, Noe. "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica", en *Revista Iberoamericana*, nº 102-103, 1978: 99-109.

Lacan, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1999.

Manzi, Joaquín. *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*. Tesis doctoral, Universidad de Poitiers, 1995.

Montaldo, Graciela. *Juan José Saer – El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Saer, Juan José. *El limonero real*. Barcelona: Planeta, 1974.

---. "La poesía de lo visible", *Diario de poesía*, nº 11, 1988/89: 26.

---. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

Stern, Mirta. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". *Revista Iberoamericana*, nº 125, 1983: 965-981.